SOBRE LA GAITA DEL CÓDICE E DE LA CANTIGA 350 A SANTA MARIA DE ALFONSO, EL SABIO

por Dani García de la Cuesta 22-5-2020

www.facebook.com/dani.garciadelacuesta ***dagarcues@yahoo.es***

Comparto un texto en el que trato sobre la gaita que aparece en la miniatura 350 del códice alfonsí E de las Cantigas a Santa María, y la importancia que tiene para las dataciones de otros instrumentos, teniendo siempre en cuenta que, iconografía, ubicación geográfica, uso tradicional y realidad, no siempre van unidas o se corresponden.



Miniatura de la cantiga 350 en el códice E

Curiosamente, el músico coloca el fuelle a su lado derecho, como si fuera zurdo, pero la posición de sus manos, es la de la digitación de un diestro.

Esta labor surge por el hecho de las interesantísimas recreaciones de esa gaita realizadas por los investigadores y artesanos Pablo Carpintero y Zdenek Seidl.

De mano, considero necesario comentar que existe gran diferencia entre lo que se denomina reproducción o réplica de alguna cosa, que va unido a lo que es un objeto original y la copia de los mismos elementos, y lo que es una recreación, en la que existe una gran libertad de interpretación. Muestro a continuación, unos enlaces en los que se ve el interesantísimo trabajo de estos dos artesanos.

La recreación del artesano gallego Pablo Carpintero, muestra la utilización de cada tubo melódico, o punteros, de forma independiente, y bordones/roncones de dos en dos, como si el instrumento fueran dos gaitas unidas, pero en distinto tono, a un intervalo de tercera, y los roncones con intervalos de quinta, y un sistema moderno de apertura y bloqueo independiente de los tubos, con digitación cerrada en cada uno de ellos, acorde con la idea de una mayor antigüedad en el uso de esta digitación, que se conserva en las gaita asturianas, tuvo y tiene uso en parte de Galicia, y existe también en instrumentos como las *albokak*.



Pablo Carpintero

www.youtube.com/watch?v=VwcTVF9jPhg&fbclid=IwAR2N3FJdOkev64dzay07syeXDEACX1FanbCJnfIVCYpFFKIagc9TxCzrRT8

La recreación del artesano checo Zdenek Seidl, muestra la utilización de doble puntero al estilo de las *launeddas* o *auloi*, y sistema de digitación abierta y combinada en los dos tubos, acorde con los tipos de instrumentos de doble puntero. En los tubos melódicos se han dispuestos algunos agujeros dobles para producir semitonos.



Zdenek Seidl

www.youtube.com/watch?v=hTfDPaY2ioA

La representación en la miniatura, llama la atención por contener una gaita en la que se observan elementos muy poco comunes a otros instrumentos para la cronología en que se datan los 4 códices alfonsíes conservados, de los que 3 están iluminados. Se denominan de la siguiente manera:

Códice de Toledo, o To, Ms.10.069, BNE. (Sin ilustraciones)

Códice Rico, Ms. T-I-1, RBME.

Códice de Florencia, o F, Ms. B.R. 20, BNCF.

Códice Princeps, o de los músicos, o E, Ms. b-I-2, RBME.

Los códices Rico y de Florencia, conocidos también como Códices de las Historias, se consideran dos volúmenes de un proyecto común, primero el Rico, que se ampliaría con el de Florencia. El *Princeps*, o de los músicos, sería una especie de recopilación posterior.

He reunido algunos enlaces a distintos trabajos en los que se trata la cronología de los 4 códices de las CSM:

https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/5096/Tipos%20y%20Temas%20Trovadorescos.%20V.%20Para%20la%20Dataci%C3%B3n%20de%20las%20Cantigas%20Alfons%C3%ADes.pdf?sequence=1

www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/BNE300/documentos/300anos_79-81.pdf

file:///C:/Users/Usuario/Downloads/32391-Texto%20del%20art%C3%ADculo-32408-1-10-20110609.PDF

file:///C:/Users/Usuario/Downloads/33010-Texto%20del%20art%C3%ADculo-33026-1-10-20110609.PDF

Especialmente, son muy interesantes los de M.ª Victoria Chico Picaza, y los estudios de Laura Fernández Fernández, publicados entre el 2011-13, y consultables en los enlaces siguientes.

https://eprints.ucm.es/39445/1/Este_livro_com_achei_fez_a_onr_e_a_loor.pdf

https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4258740

En ellos, se analizan los códices desde distintos puntos de vista relacionados con el proceso de su elaboración, y las distintas partes que los componen, autorías, diseños, tipología, etc.., en el que vemos como lo que parece un todo, al tener el objeto final, se puede descomponer en distintas facetas de trabajo, la parte escrita poética, la parte musical, diseño de las viñetas, ilustradores, copistas, las comparativas con otros códices, talleres de realización y sus lugares de ubicación, etc…, lo que nos ofrece una visión muy amplia del entorno de la elaboración, realizada por separado por distintas personas y grupos de trabajo, en las que las miniaturas conforman una parte más, y que entran en un estudio comparativo con otros trabajos, pues se aprecia más de una mano y de estilos iconográficos, generalmente contemporáneos.

La autora comenta en este trabajo la dificultad de concretar una datación, y respecto al manuscrito conocido como Toledo, o To, dice.

"Como ya he expresado en otro lugar, no dudo que los aspectos filológicos o musicales que se analizan puedan corresponderse con la cronología propuesta, pero un examen codicológico comparativo, así como cuestiones de índole paleográfica, hacen pensar en una ejecución posterior que deberíamos situar a finales del siglo XIII o incluso en el siglo XIV. No obstante, la problemática sobre este manuscrito aún continúa abierta, y hasta no contar con un sólido repertorio de manuscritos castellanos del siglo XIII resulta complicada una afirmación tajante. Esperemos que los trabajos en curso puedan aportar una mayor luz para determinar con firmeza su realización en el marco del escritorio regio o por el contrario una cronología tardía, opción por la que me inclino por el momento."

y a modo de conclusión escribe:

"…por lo tanto podemos establecer que de los tres manuscritos iluminados que conservamos, el Códice Rico fue el primero en elaborarse, iniciándose hacia 1280. A medida que avanzaba el trabajo, y siendo conscientes de los resultados del mismo, se decidió iniciar esa tercera fase en la que se incorporaron 200 poemas más al repertorio, empezándose el Códice de Florencia hacia 1282, concebido como segunda parte de T, y prácticamente de manera coetánea se iniciaría el Códice de los Músicos. Esta cronología tardía explica el hecho de que F presente un estado tan inacabado, ya que su diseño e impaginación era mucho más complejo que E, por lo tanto, se necesitaba mucho más tiempo para su realización.

En los últimos años del reinado, entre 1282 y 1284 se llevarían a cabo ambos manuscritos, al mismo tiempo que se finalizaban los pormenores de T. Gracias al colofón del Libro de los juegos sabemos que fue iniciado y terminado en la ciudad de Sevilla en el año 1283, y en él trabajó un taller distinto al de las CSM, tanto los copistas como los iluminadores, por lo que no se entorpecerían en el trabajo. Este manuscrito también es un libro complejo, con gran protagonismo icónico, y como vemos fue realizado en menos de un año, lo que nos sirve como patrón comparativo del tiempo que podría llevar realizar una obra de esas características, posibilitando totalmente la ejecución de los 3 manuscritos de las CSM en la horquilla temporal propuesta."

Por lo que, según este estudio y propuesta cronológica, los códices podrían datarse entre los años 1280 y 1284, y quedaría abierta a estudios comparativos con otros códices el conocido como Códice de Toledo, o To, que sería una copia de un original más antiguo y tendría una temporalidad algo más tardía, aunque parece que no mucho, hasta principios del 14. En la elaboración del manuscrito y las miniaturas, trabajaron distintas personas de varias procedencias, y se utilizaron diseños que pudieron basarse en otros códices franceses, italianos o islámicos. Las miniaturas con músicos se encuentran en el Códice Rico, Ms. T-I-1, RBME, que tiene 4, y en el Códice *Princeps*, o de los músicos, o E, Ms. b-I-2, RBME, que tiene 41, con una gran riqueza de variantes y detalles interesantes. Algunos instrumentos contienen aspectos que entrañan dificultad en su interpretación, y parece que no fueran exactamente una fiel reproducción.

El caso es, que la miniatura de la cantiga 350 presenta un instrumento con características que, en principio, no parecen corresponder con la iconografía musical de esa época, lo que plantea interés y genera dudas en cuanto a las dataciones musicales, al menos hasta que se puedan documentar mejor estas opciones, que, de ser posteriores, también podría cambiar el abanico temporal de algunas miniaturas del códice E, si fuera el caso, ya que, en los estudios, se comenta que, debido a la premura suscitada por la muerte de Alfonso, pudieron acelerarse los acontecimientos en los talleres para rematar las obras con prontitud, repitiéndose temáticas para rellenar y completar la elaboración del libro, que quedaría depositado en la Capilla Real de Sevilla, para, precisamente, interpretar los cánticos a María. Sevilla hubo de ser el lugar donde se realizó el códice y donde se instaló definitivamente el taller para su elaboración.

Más adelante, realizo un pequeño estudio comparativo entre las miniaturas musicales del códice E, en las que se puede adivinar el trabajo de una misma mano en varias ilustraciones relacionadas con la de la figura 350, y también la intervención de otras manos que ilustraron este manuscrito. En la figura del gaitero, estaríamos delante de la aparición de 4 roncones y de distinta disposición a lo conocido de manera contemporánea a través de la iconografía de los siglos 11 al 14.

Generalmente, el desarrollo histórico de las gaitas de fuelle ha ido evolucionando desde instrumentos de viento ideados para tocar directamente a la boca, hechos con tubos de cañas, cuernos, huesos, maderas o metal, de formato sencillo, doble o triple, y usados en posiciones divergentes o en paralelo, hacia la aparición de distintos elementos, como fuelles, o la separación en piezas, como sopletes, punteros, asientos, bordones/roncones, copas, vestimentas, etc.

Uno de esos antiguos instrumentos son los *auloi*, sobre ellos y su desarrollo hice un artículo en el 2015, del que entresaco aquí unas notas, y que puede consultarse en el enlace siguiente. ***www.academia.edu/43074588/LOS_AULOI_-_Cast***

Parte de lo que vais a leer aquí viene en mi trabajo *Les gaites*, del 2012, donde puede ampliarse mucha información sobre esta temática.



Las fotos de este artículo que llevan este símbolo,*, son del autor

Los *auloi* son instrumentos de viento hechos de caña, en un principio, pero que fueron desarrollándose mucho, desde lo sencillo que es usar este material por su facilidad para conseguir un tubo, a incluir en su construcción piezas con otros materiales vegetales, metales o huesos.

El vocablo griego *aulos* es el singular y *auloi* el plural, lo que nos hace ver en muchas ocasiones el uso doble del instrumento. *Aulos* viene a significar tubo, un lugar cerrado por donde pasa el aire. Aula sería una palabra que, con diferente acepción, llegó hasta nosotros.

Tenemos referencias de hace más de 5000 años de este tipo de instrumentos en el Antiguo Egipto y Sumeria; también en Sardinia, de hace 3000 años; de su uso entre griegos y romanos; sabemos también que se usaron en épocas medievales en Europa y que llegaron hasta nuestros días gracias a la tradición musical de países mediterráneos, entre otros. En muchas ocasiones, los *auloi* aparecen unidos al uso de instrumentos de cuerda pulsada, como las liras o las harpas, y a otros de percusión.

En el Museo Británico se conservan unos *auloi* hallados en una tumba de Atenas junto a una lira, lo que parece afirmar lo que algunos autores como Píndaro, Olímpicas: 3. 9; 11. 97 y 98, Istmicas: 4.30, y Horacio, Epodes: 9. 5, nos transmitieron al contarnos que solían tocar en conjunto.

Los *auloi* eran instrumentos que, para hacerlos sonar, necesitaban de una lengüeta sencilla, de una doble, o de una sencilla trabajada para que funcionara como doble, mucho más difíciles de hacer.

Gracias al escritor griego Tirtamo, conocido como Teofrasto, del siglo 4 adne., y su obra *Historia Plantarum*, conocemos el proceso de trabajar las cañas para el *aulos*. Comparto un enlace para ver cómo se hacen las lengüetas de los *duduk* armenios.

www.youtube.com/watch?v=FFhNZLwBaUo



Lengüeta sencilla, payón, y doble, payuela, de una gaita asturiana.*
Lengüeta doble de una zurna, y de un duduk armenio.*

Para mantener el sonido, se usaba la técnica conocida como insuflación continua, y en algunas imágenes vemos el uso de la *phorbeia* o *capistro*, que servía para ayudar a soplar y no deformar mucho los carrillos y la cara, que en la antigüedad se conocía como deformación de Atenea, al atribuirle la invención del instrumento.



Relieve en la tumba de Nebamun, Tebas. 1400 adne
Relieve en la tumba de Amenemhab, Karnak, 1552-1069 adne



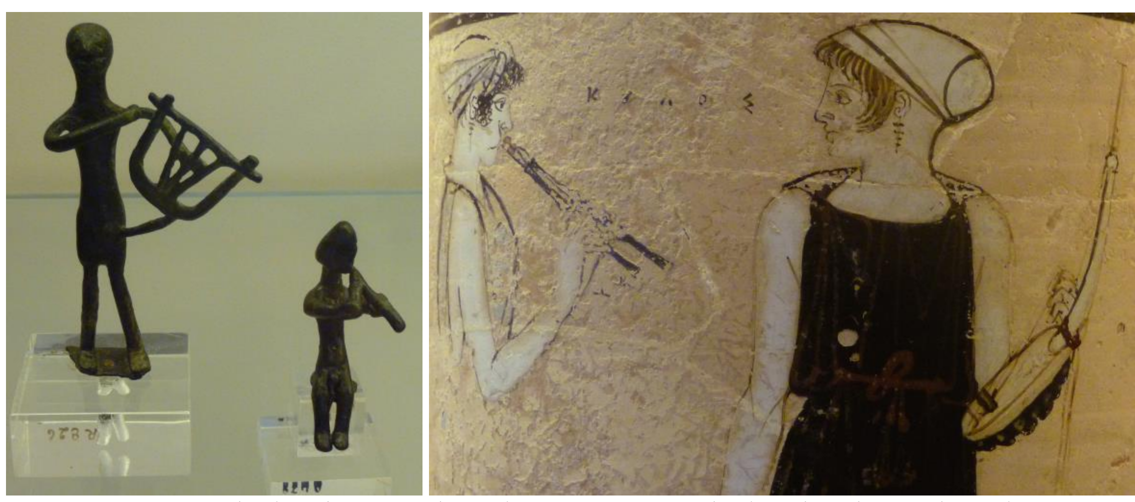
Representación en la tumba de Nefer y Kaha, Saqqara, 2504-2347 adne
Instrumentos del Museo de Leiden



Relieve hitita en el museo de Aksaray, Turquía. 1500 adne.



Auloi egipcios en el museo de Berlín. 1540-1075 adne.*



Representación de músicos. Siglo 8 adne.* Representación de auloi y lira, siglo 5 adne.*
Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Brussel, en Bélgica

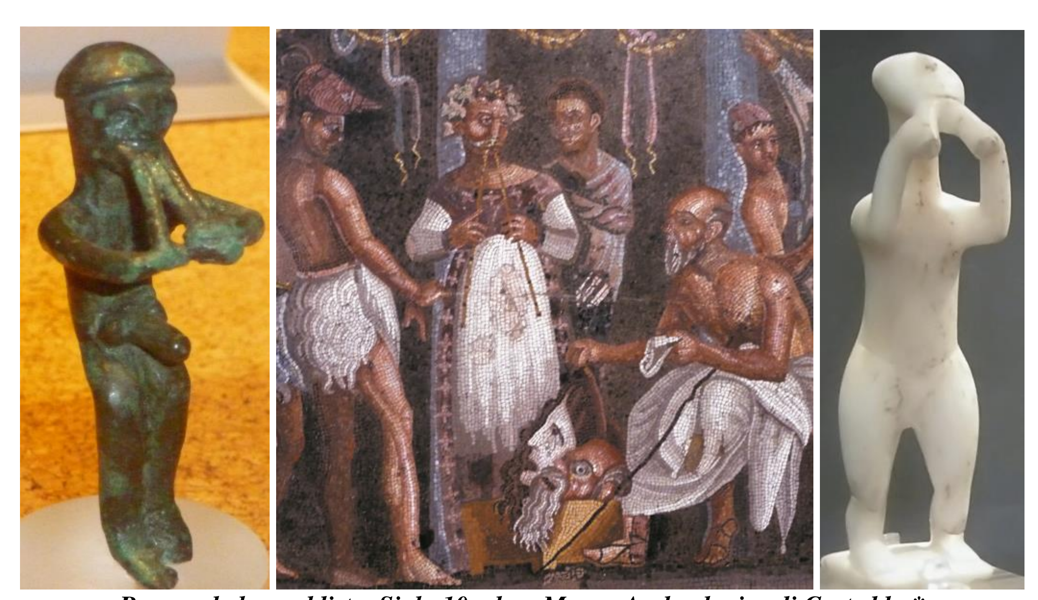


Auleta. Museo del Louvre, siglo 6 adne.*
Representación de tibiae y lira en una tumba etrusca, siglo 5 adne. Museo de Tarquinia

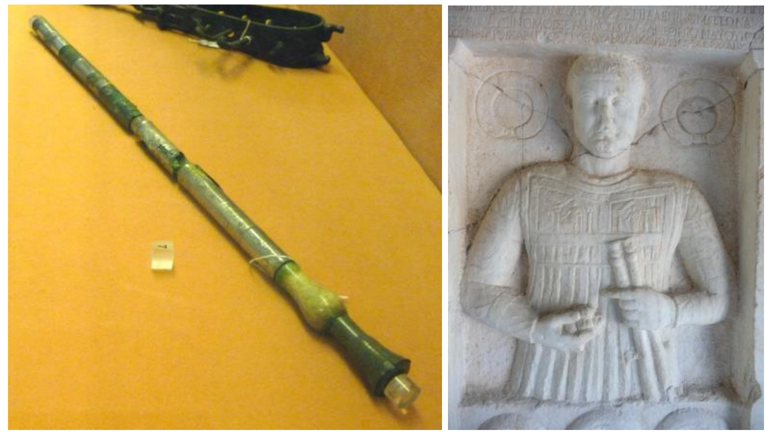


Auloi en una copa del siglo 5 adne, también se ve su funda. Museo del Louvre. *


Auleta con phorbeia, 470/60 adne. Museo de Berlín. y otro del siglo 5 adne. Museo de Bruselas.**


*Bronce de launeddista. Siglo 10 adne. Museo Archeologico di Casteddu.**
*Mosaico de Pompei, Museo Nazionale di Napoli.**
*Auleta de Keros, islas Ciclades, 2600 adne. Museo Arqueológico Nacional de Atenas.**


*Relieve de sarcófago hallado en la vía Apia, Roma, 110-30. Altes Museum, Berlín.**



Aulos procedente de Pompei, siglo 1, en el Museo Nazionale di Napoli. *
Auleta en el Museo de Istria, Grecia, siglo 2. *



Detalle tibias sarcófago siglo 3, Palazzo Massimo, Roma. *
Detalle tibias sarcófago siglo 2, museo termas Diocleciano, Roma. *

Otro instrumento de esta tipología, superviviente hasta nuestros días, y con 3000 años de historia documentable gracias a la figura de bronce ya mostrada más arriba, son las *launeddas*, que también podemos ver en el arte románico, mismamente en las Cantigas, en la miniatura 320, y siguen vivos en el folclore egipcio instrumentos como el *arghul* o las *zummaras*.



Launeddas*, argul y zummara modernos

En muchas iconografías de los siglos 10 al 13, de las que comparto algunos ejemplos, vemos la disposición de los tubos, bien sencillos o en paralelo, sueltos o acoplados a un fuelle, y en los que se adivina como la producción del sonido a roncón que las caracteriza, bien como sonido único, o como acompañamiento de manera digitada, iba implicado en uno de los tubos, generalmente dispuestos hacia abajo. A veces se reconvirtieron en flautas de pico, y quizá en pequeñas trompas o añafiles.



Detalle Beato Urgell, página 201v. siglo 10



Detalles pórticos de Carboeiro *, año 1171, y Porto Marín*, siglo 12, Galicia



Detalle del Salterio Lewis E 185, página 1v, años 1225-50, Biblioteca de Philadelphia.
Manuscrito Royal 10 E IV página 2v, finales del 13, o principios del 14. Biblioteca Británica



Miniatura cantiga 60 y miniatura cantiga 360 del códice E, siglo 13

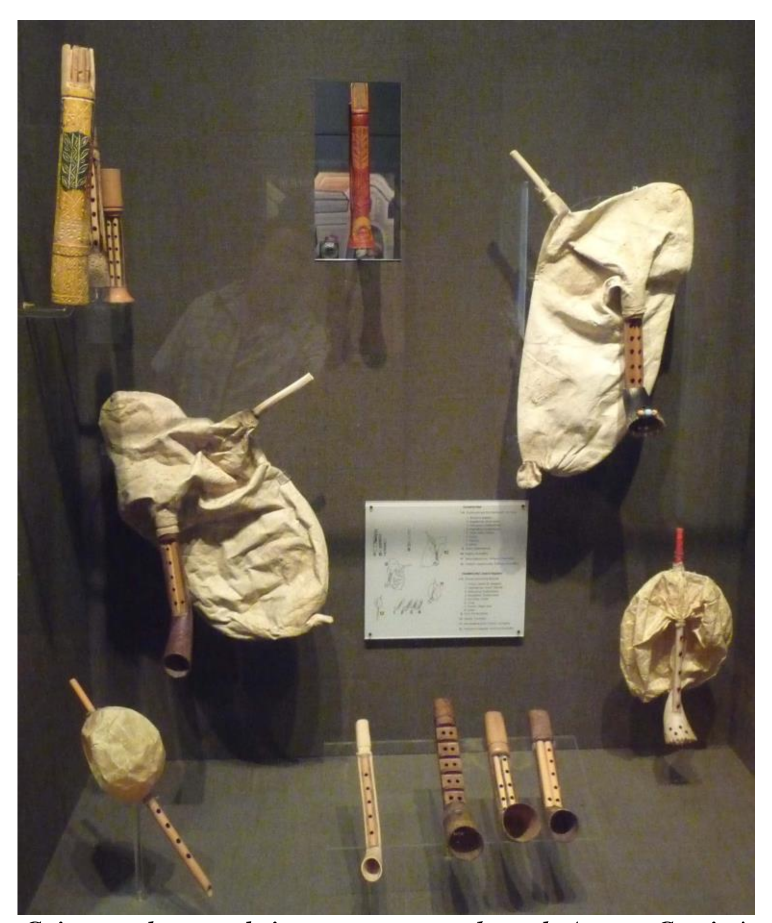


Pórtico do Paraíso, Ourense, siglo 13*; y Palacio de Xelmírez, siglo 13, Compostela, Galicia.*



Pórticos del Monasterio de La Oliva, siglo 13, Nafarroa. *, y Sasamón, Burgos, siglo 13*

Esta característica, está basada en el concepto del sistema de insuflación continua, en el que el sonido sale hacia delante y de la boca, permanece viva en la tradición de varios lugares, y hace ver como su difusión es documentable desde el mundo egipcio, griego, romano y mediterráneo hacia otros lugares, en los que se unió a un depósito de aire hecho con vejigas, y más tarde con pieles de cabras, por ejemplo.



Gaitas en el museo de instrumentos populares de Atenas, Grecia.*



Recreación de auloi del investigador, artesano y launedista sardo, Pitano Perra. * 2011

Aunque el uso de fuelles ya era conocido en la Grecia antigua, o en Italia, iconográficamente, lo que podríamos considerar la representación más antigua de una gaita de fuelle, de momento, puede ser la que figura en el manuscrito Graduel de Nevers, Ms 9449, de entre los años 1050-70, conservado en la Biblioteca Nacional de Francia, en el que vemos que los roncones no aparecen, el tubo melódico es un cuerno de una sola pieza, a la boca, y el fuelle cubre el mismo en un punto concreto, incluso parece como un añadido tintado, ya que la postura del músico es más usual para soplar un cuerno que para digitar sobre un tubo melódico.

En ocasiones, se representan los tubos melódicos como si fueran un continuo desde la boca, como si la pieza para insuflar y llenar de aire los fuelles fuera la misma que por donde salen las melodías, algo que, en principio, no responde a la realidad, ya que es necesario algún sistema que permita entrar el aire en los odres, que generalmente es algo sencillo, como la utilización de una pieza llamada soplete.

En los siglos siguientes, podemos ver en la iconografía un desarrollo hacía instrumentos de fuelle en los que ya aparece representado un tubo melódico claro, o puntero con agujeros, con las variantes de doble tubo paralelo, y otros, hasta tres, y uno de ellos haría el sonido bordón, como se ve en el pórtico de Sasamón, y que son continuadores de antiguas tradiciones musicales.

Muestro a continuación algunos ejemplos, de forma cronológica, en los que también se puede ver la utilización de vestidos para cubrir los fuelles.



Detalle del Graduel de Nevers MS 9449, años 1050-70. BNF
Manuscrito de San Benedetto de Polirone, Biblioteca Civile de Mantua, Italia, 1125



Pórtico de Sasamón, Burgos,* Catedral de Burgos,* y Colegiata de Toro,* Zamora, siglo 13



Detalle representación en el manuscrito Royal 2 B VI, años 1246-60. F 6. Biblioteca Británica
Manuscrito Vidal Mayor, siglo 13, y Monasterio de La Oliva, Nafarroa,* siglo 13

Una interesante representación, en la que se ve un doble puntero similar a los de la miniatura 350, aparece en el salterio Rutland de sobre el año 1260.



Detalle del psalterio Rutland, f.71r, sobre el 1260. Biblioteca Británica
Detalle manuscrito Beinecke Ms 404, f.113r, siglos 13-14. Biblioteca Beinecke



Pórticos oeste y sur en LLión, siglo 13*
Libro de horas, El funeral del zorro, Walters Arts Museum, Baltimore, EEUU, siglo 13



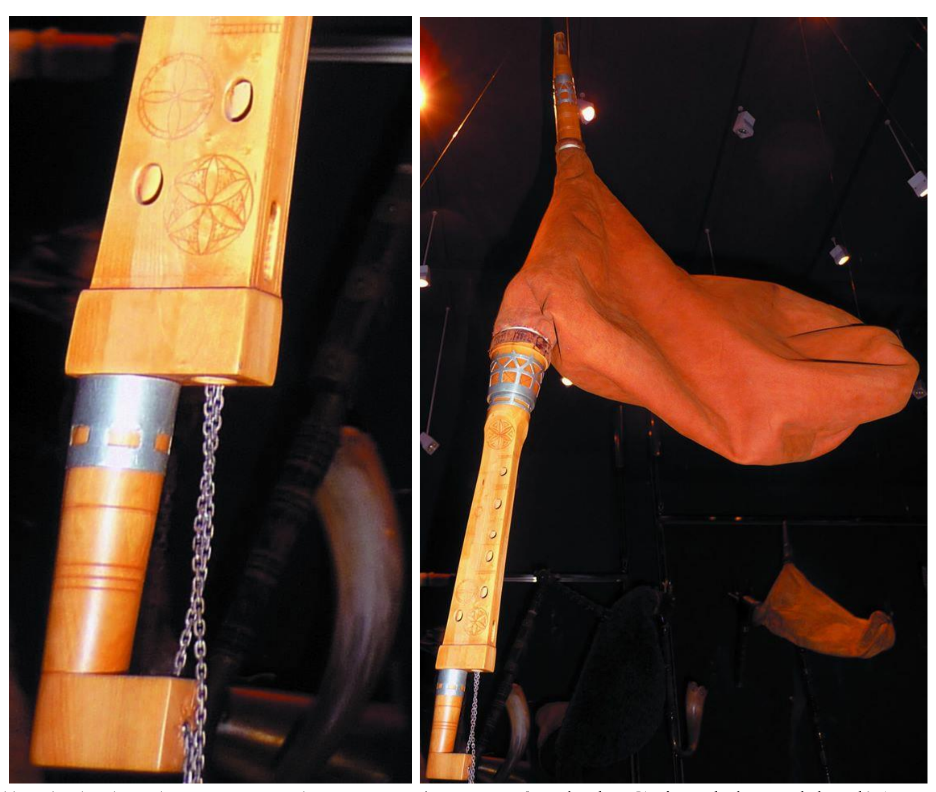
Cantiga 260 y 280 del códice E, siglo 13



*Claustro Catedral de Uviéu, Asturies, foto Ignacio Acuña; y en Ripoll, Girona, siglo 14**

Siguiendo con la tradición cultural de soplar y sacar el sonido por los tubos hacia adelante, como se realizó milenariamente en el ámbito mediterráneo, vemos en la iconografía cómo los tubos con sonidos a bordón se colocan en esa disposición, y hacia abajo, y en algunas miniaturas se aprecia muy claramente, como en el manuscrito Stowe 17, de entre los años 1300-25, del que entresaco unas imágenes a continuación. En la tradición gaitera mediterránea, se conserva esta tipología con los roncones hacia abajo.

En la figura del folio 35v, se ve una pieza colgando del puntero que sigue en uso, por ejemplo, en la *boha* de Les Landes, donde se denomina *brunidèr*, y en otras gaitas del mundo con reminiscencias de gaitas usadas en el Oriente. Sirve para alargar la longitud del tubo, afinarlo mejor o taparlo. La *boha* de la foto está en Xixón, en el Muséu de la Gaita del Pueblu d'Asturies.



Detalle de boha de Les Landes, Francia, Muséu de la Gaita del Pueblu d'Asturies*





Detalle de los folios 16v, 18v, 31r, 35v, 44v, 49r, 61v, 68r, 109v, 115r, 116r, 157v, 206v, 208v, 234r, 253v, 265r, del libro de horas MS Stowe 17, 1300-325. Biblioteca Británica



Detalle Libro de Horas de Jeanne d'Evreux, MS 54 f.35r y 155r, sobre 1324-28
MET Museum, New York



Detalle en el MS Codex 729. F 1r. 1300-25. Universidad de Pennsylvania
Breviario de Belleville. 1323-1326 .MS Latin 10483, f.24v. BNF



Salterio Lutrell, 1320, Biblioteca Británica



Manuscrito 264, Bodleian Library, Oxford, 1340, f.180v

En el manuscrito conocido por Códice Manesse, de entre los años 1300 y 1340, podemos ver una representación con roncón al hombro, que parece tener tres divisiones, al igual que en el salterio Lutrell, datado sobre el 1320.

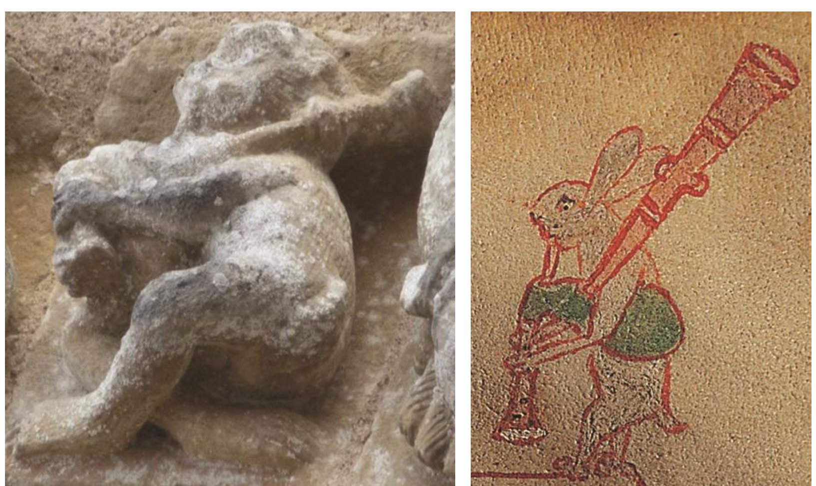


Códice Manesse, 1300-40 f.13r y 399r, Biblioteca universidad de Heidelberg
Salterio Lutrell, 1320, Biblioteca Británica

Otras representaciones antiguas de gaitas con roncón hacia arriba, que responden generalmente a un desarrollo cultural europeo, no mediterráneo, parecen seguir un proceso natural en la distribución de los roncones, y pueden verse, por ejemplo, varias en un manuscrito judío conocido por *Hagadá* de Barcelona, datado entre 1325-50, pintados de una sola pieza; o en la iglesia de Vouvant, en Vendée, Francia, del siglo 14, hecho de dos piezas; o en una miniatura del Libro de la Regla Colorada, del siglo 14, conservado en la Catedral de Uviéu, Asturies, con tres piezas, algo que siguen conservando muchas gaitas que, de manera tradicional, han sobrevivido, por ejemplo, en el noroeste peninsular.



Gaitas en el Hagadá de Barcelona, f. 31v, 61r y 64r, Add MS 14761, entre 1325-50, B. Británica



Gaita de roncón al hombro, en Vouvant, Vendée, Francia, siglo 14*
Libro de la Regla Colorada, Catedral de Uviéu, siglo 14. Foto de Ignacio Acuña

Una representación de gaita que se ve en un capitel de la desaparecida iglesia gallega de Melide, y conservado en el Museo de Pontevedra, solía datarse como del siglo 12, pero su descontextualización y la presencia del roncón, hacen pensar en una datación más acorde a finales del siglo 13, o principios del 14.



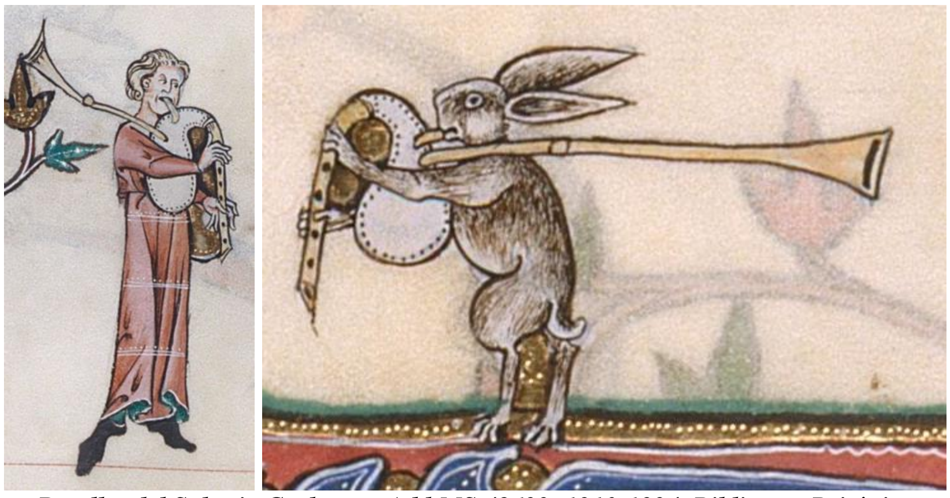
Detalle gaita de Melide. Foto Pablo Carpintero

Seguidamente, comparto unos cuantos ejemplos de imágenes con representación de gaitas con roncón hacia arriba, o sin él, en el mismo manuscrito, el Salterio Gorleston, y otras con dataciones de principios del siglo 14 en adelante.









Detalles del Salterio Gorleston, Add MS 49622, 1310-1324. Biblioteca Británica
Folios 50v, 57r, 63r, 107v, 131r, 157v, 160v, 187v, 192r



Detalles folios 36r y 378r del Breviario de Jeanne d'Evreux, sobre el 1325
biblioteca del museo Condé, Chantilly, Francia



Detalle de MS Bodl 264, f. 44r. 1338-44. Bodleian Library, Oxford
Detalle en el MS Codex 729, f. 1r. 1300-25. Universidad de Pennsylvania

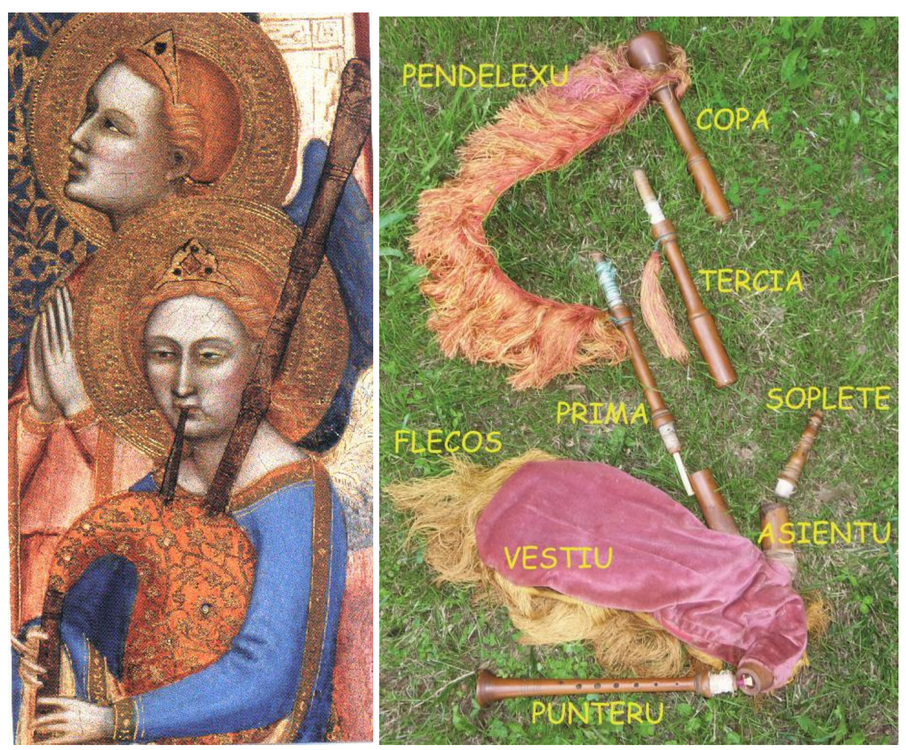


Detalle del fresco de la iglesia de Pistoia, Italia, 1343*



Detalle del folio 9r del manuscrito Royal 20 A 17, 1340-50, Biblioteca Británica
Detalle figura policromada de la Catedral de Exeter, Devón, Inglaterra, sobre 1360

En una pintura, datada sobre el 1370, que se conserva en el monasterio de Voronet, Romania, y atribuida al florentino Jacopo Di Cione, podemos ver la distribución en tres piezas del roncón, bien definida, lo que en Asturies conocemos por prima, tercia y copa.



Detalle del cuadro atribuido a Jacopo Di Cione, Voronet, Romania, 1370
Gaita asturiana con su nomenclatura,* siglo 20

Entre las indagaciones que han hecho Pablo Carpintero y Luis Mondelo, se puede ver una imagen de una gaita, con un solo puntero, en el pórtico superior de la iglesia de Nossa Señora, en Guimaraes, Portugal, de entre 1387 y 1413, en la que se ve similitud con la de la miniatura 350 en cuanto a la forma del acoplamiento al fuelle del tubo melódico.

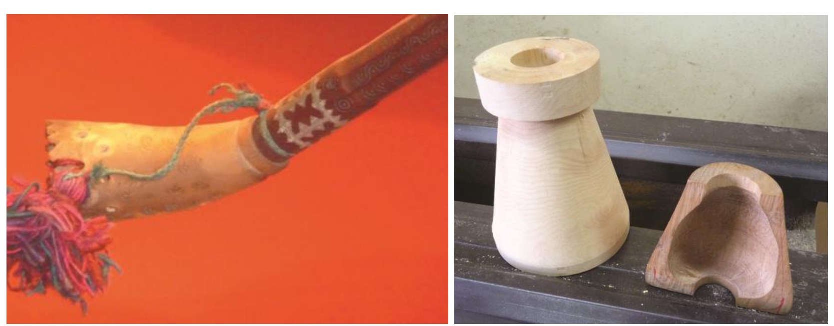


Detalle pórtico Guimaraes, 1387-1413, foto Pablo Carpintero y Luis Mondelo

Los roncones dispuestos hacia arriba parecen ser el desarrollo de instrumentos que llevaban los tubos hacia abajo, hechos en varias piezas para conseguir longitud y distancia tonal, y al igual que los melódicos, rematados en un pabellón amplificador, que solía ser un cuerno, como todavía conservan algunas gaitas, por ejemplo, en el norte de África o en Romania, y que, posteriormente, pasaron a madera y se integraron como remate del tubo en lo que conocemos como copa.



Mezoued marroquí,*, Muséu del Pueblu d'Asturies, Xixón, y fuelle de gaita asturiana*



Detalle remate de un roncón de gaita rumana * y copa de gaita asturiana*

El desarrollo de los roncones hacia arriba, pudo, sencillamente, responder a una cuestión de comodidad a la hora de tener que tocar sentado y estorbar la posición de los roncones hacia el suelo. A veces las cosas son más sencillas de lo que parece, y el tiempo hizo el resto, que fue cambiar la disposición de los agujeros en los fuelles.

También en el siglo 14 empezamos a ver emblemas, banderines, etc…, colgando de los roncones, que hoy día se han desarrollado a modo de flecos de colores, y que conocemos, por ejemplo en Asturies, como pendones, o "pendelexos".



Detalle de gaitero búlgaro tocando sentado en el suelo con el roncón hacia arriba

Muestro a continuación algunos ejemplos de iconografías con gaitas de doble roncón de los siglo 15 y 16.



Detalle Breviario de Isabel de Castilla, sobre 1497, f. 412v. Biblioteca Británica
Detalle página 84 del libro de 1575 Théâtre de tous les peuples et nations de la terre …
Biblioteca Universidad de Ghent

Las tipologías de gaitas sin un tubo bordón separado en otras direcciones contrarias a la del soplo bocal, se siguen representando hasta el siglo 15, y más adelante, y algunas continúan vivas en la tradición.

En la disposición de los agujeros en los fuelles, suelen utilizarse los agujeros naturales que quedan aprovechando las ubicaciones de la cabeza y extremidades del animal. Como desarrollo natural, los roncones al hombro, conllevan una evolución en cuanto a tener que practicar nuevos agujeros para colocar al gusto las piezas que van hacia arriba, yendo más allá de lo que llamamos economía de supervivencia en la tradición, en la que se aprovecha todo tal como está, y se es reacio a los cambios.

Parece que los roncones al hombro se representan hechos de una pieza para ir ampliándose, algo que, iconográficamente, sucede en el siglo 14, excepto, en la singular gaita de la miniatura 350, que, además, no solo rompe con esta idea, sino que aparece en formato de cuádruple bordón, dos a los hombros y dos hacia los costados, y además, las piezas de los mismos, ya aparecen como señaladas o divididas en tres partes, lo que es un adelanto que no parece corresponder con la época, de aquí las dudas que suele generar esta representación. También llama la atención la forma y factura del vestido que cubre el fuelle, ya que lo más habitual en verlos sin nada o con una especie de redecilla, mismamente en las cantigas 260 y 280, y en otras figuras de mediados del siglo 13, como las expuestas en este trabajo. Ya comentaba al principio, que no siempre representación iconográfica, tradición de uso territorial y realidad, van unidas o se corresponden.

La cuestión es que, como leíamos en los estudios sobre los códices alfonsíes, y comentando personalmente el tema con la propia autora citada, Laura Fernández, no se ve opción plausible para que esta miniatura sea posterior al año 1284. Realmente interesante. Esperamos que sea una cuestión de tiempo que siga apareciendo iconografía y se realicen estudios que todavía nos aclaren mejor el desarrollo de los instrumentos musicales, ya que, generalmente, los datos que llegan a nuestros días, son restos aislados, y supervivientes, de lo que hubo, y reunir las piezas para comprender mejor los ámbitos de su vivencia, es una tarea complicada.

Aunque vemos que el taller que elaboró el códice E, estuvo en Sevilla, al participar gente de distinta procedencia en los dibujos de sus miniaturas, podemos intuir que la persona que reprodujo esa gaita, vio algo similar en algún sitio, y, realmente, no iba a ser fácil verla en Sevilla, ya que no parece que haya datos que documenten el uso o conocimiento tradicional de gaitas en el sur peninsular, y menos, con esas características, completamente novedosas y poco habituales incluso en nuestros días.

Una forma de trabajo en los talleres, era copiar los objetos o dibujos de otros modelos, por lo que, es posible que aparezcan otros manuscritos con este tipo de imágenes, aunque esta iconografía, también podría indicarnos la presencia de músicos en la corte venidos desde otros lugares donde sí pudiera desarrollarse este tipo de gaita, o de otros instrumentos, y que los iluminadores los plasmaran. Así y todo, como se relata en este artículo, es una cuestión que genera intriga.

Existen diferentes tipos de pruebas que se practican en los pergaminos utilizados en la elaboración de manuscritos, entre los que, al ser elementos orgánicos, se incluyen análisis del adn de los folios, de donde se han sacado informaciones válidas para varios campos de estudio.

Como se puede leer en los textos de los enlaces facilitados, los análisis comparativos entre manuscritos aportan información valiosa, por ello, con la idea de obtener datos de contemporaneidad, y poder entrever si la mano que realizó la miniatura 350 del códice E, es la misma, o no, que trabajó en otras ilustraciones musicales, hice un estudio visual comparativo atendiendo a ciertos criterios que parece que se intuyen al ver una serie de elementos repetidos, como tipos de viñetas, posición de las figuras, de sus cabezas, posición de las piernas, formas de los brazos, colores usados, tipo de vestimentas, de calzado, peinados, tocados, cíngulos, armas, formas de la caras, distinta procedencia de territorios por el color de la piel, estado social, modas, clérigos, laicos, etc…, que se adivinan así como un método de realización, producción y al tiempo, de codificación del mismo, para poder trabajar varias personas a un tiempo, y así, adelantar la labor, o sencillamente porque no había disponibilidad, o manera, de que una sola persona abarcara todo el trabajo, por ello, como era habitual, y sigue siendo a la hora de editar un libro, se realizaría un trabajo previo con diseños y formas que después se aplicaron a la edición completa y rematada.

Este proceso, conllevaba el diseño de la división de las páginas y su numeración, de las viñetas, de la coordinación con los textos, en su caso, de los fondos usados, de otros dibujos internos sobre el pergamino que se irían rellenando, miniando y perfilando, etc…, y en cada dibujo puede quedar la impronta de la habilidad de cada persona, de hecho, como veremos, solo con un poco de atención, nos encontramos con diferencias evidentes entre algunos, y similitudes entre otros, que nos permiten, al menos, agruparlos con mayor o menor fortuna para realizar comparaciones.

En el códice E, al tener que representar decenas de figuras humanas que pueden ser muy iguales en su aspecto, y, además, portando instrumentos musicales que se tocan en posiciones similares, parece que, para planificar el trabajo, se establecieron algunas pautas o patrones en las posiciones de cuerpos, brazos y pies, que hoy día conocemos como un corta y pega, que economizaría la labor y que bien podía realizar una persona, o personas. Sería como un dibujo previo que se iluminaría posteriormente, quizás, por otra persona, o personas, especializadas en ello, y se remataría con los perfiles de cada dibujo. Así, se aprecian distintas formas de cuerpos, brazos, manos, dedos, etc…, que se rellenan de color, o dorados, con distinta habilidad, dibujando también pliegos en la vestimenta con distinta precisión y textura. Por ello, se aprecian unos mismos patrones corporales, a veces invertidos o reflejados, que se resuelven por distintas manos.

En ocasiones, la claridad y calidad de los trazos o pliegues de las vestimentas, no corresponden con la calidad de las representaciones de las caras, y, al contrario, lo que hace ver distintos autores en una misma figura, y por ello, que sea más difícil la interpretación de los datos. Quizá, también se persiguiera un efecto hecho adrede para que cada autor imprimiera una forma de hacer las caras distintas y así, la impronta de cada uno, haría parecer diferentes a los personajes y romper con el efecto igualador de la intervención de una misma mano en todas las figuras, o también podía pesar la ausencia de artistas más cualificados y tener que hacer el trabajo igual con las manos disponibles.

Hay que darse cuenta de la cantidad de detalles que entran en el poco espacio de las miniaturas, nombre que procede del uso del *miniun*, un tinte de óxido de plomo, cinabrio, y otros elementos, que se usaba para colorear, entre otras cosas, los manuscritos.

De mano, comentar que las ilustraciones que comparto, las he ido recopilando a lo largo del tiempo de distintas publicaciones y de internet, y que no he podido consultar ningún original directamente. Desafortunadamente, solo es posible consultar por internet el códice de Toledo, que no tienen ilustraciones. Así mismo, no he podido encontrar datos de representación instrumental en el códice Florencia.

De las 4 ilustraciones musicales del códice Rico, excepto en la ilustración inicial palaciega o de apertura, no he podido establecer conexión visual clara, hablo siempre de la intervención de miniaturistas de los instrumentos, con alguna del códice E, aunque en otros aspectos o campos, según los estudios citados, se pueden encontrar vínculos claros. En las miniaturas que acompañan a las cantigas 62, 120 y 194, las ilustraciones tienen una gran definición.



Detalle miniatura de apertura del códice Rico



Detalle miniatura de apertura del códice E




Detalles cantigas 62 y 194



Detalle cantiga 120

A continuación, muestro un estudio comparativo de las 41 ilustraciones del Códice E, incluyendo las 4 del Rico, según los agrupamientos que me han parecido razonables, bajo criterios como los expuestos más arriba, como formas de representar las posturas, las caras, los ojos, sus cejas, barbas, labios, los tocados, peinados, similitud en los vestidos y ornamentos, etc…, y con la objetividad que conlleva mi punto de vista. Para ello, primeramente, he establecido unos grupos con unos posibles patrones corporales que se repiten en los diseños de las miniaturas, y así, establecer posibles similitudes y diferencias, y con ello, intuir distintas posibles autorías y relaciones entre las figuras.

Podemos encontrar representaciones de dos mujeres en las 300 y la 330. La mujer de la 300, aparece tocando como si fuera zurda. Se sabe que son mujeres por el tipo de tocado y, en el caso del 330, porque en el arte románico es muy frecuente la representación de una danzarina tocando unas tablillas de entrechoque, o triscas, como las que porta en sus manos. En la 120 y la 310, hay dos figuras descalzas.

En los instrumentos de cuerda, todas las representaciones se realizaron como si los músicos fueran diestros. En la 240 se representan flautas traveseras como si los músicos fueran zurdos, algo que se repite en casi todas las figuras en la que aparecen instrumentos de viento, excepto en las 230, 250, 270 y 310, donde se combinan las manos con digitación tanto para zurdo como para diestro. Se ve que, por seguir un patrón corporal en los dibujos, o copiar de otros modelos, se obviaron estos detalles, algo que también sucede en otros manuscritos. Hay que tener en cuenta que, los dibujantes, iluminadores, copistas, etc…, no tenían por qué tener conocimientos de las materias que se trataban en las miniaturas, solo copiaban los modelos que les ponían delante, por ello, se suelen encontrar errores en vocablos de los textos, o este tipo de cuestiones en el tema musical.

PATRONES CORPORALES EN LAS CANTIGAS DE LOS CÓDICES E Y RICO

Con la idea de buscar similitudes y diferencias en la posible autoría de la cantiga 350, y así poder entrever la vinculación de esta miniatura con el resto, y datar mejor su contemporaneidad, he buscado los posibles patrones que se han seguido en el diseño de las ilustraciones para ver si proporcionan algún tipo de codificación que ayude a establecer unas autorías distintas o comunes.

Primeramente, agrupo las figuras que están de pie y a la izquierda de la viñeta correspondiente, por orden de aparición según la numeración de las cantigas. Como patrón, tienen el pie izquierdo en plano sobre el suelo, y el derecho hacia adelante, con una pequeña apertura o ángulo de inclinación que se usa para dar algo de perspectiva y volumen, y pasando, a veces, por encima de lo que es el cuadro que las enmarca.

Algunas figuras también tienen en común otros detalles, como la posición de las cabezas y sus vestimentas, que van un poco por debajo de las rodillas. También meto en este grupo, aunque no se ven los pies en la miniatura, a uno de los músicos de la cantiga 120 del Códice Rico, y al de la 194, que, aunque en la imagen que muestro no salen, mantienen el mismo patrón.



Miniaturas de apertura del códice Rico y del códice E



Can 10, 20 y 30



Can 120 y 194 códice Rico



Can 120, 130, 150 y 350

A continuación, muestro otro grupo de figuras que están de pie y a la derecha de la viñeta correspondiente, pero con un efecto espejo en la posición de sus pies, pie derecho en plano sobre el suelo, y el izquierdo un poco adelantado, con una pequeña inclinación o ángulo que se usa para dar algo de perspectiva y volumen, y pasando, a veces, por encima de lo que es el cuadro que las enmarca, excepto en la 210, que repite en las dos figuras el mismo patrón, y la 340, que la figura está a la izquierda. También llevan vestidos que, prácticamente en todas, están por debajo de las rodillas.



Can 1, 10, 20, 30, 120



Can 130, 140, 150 y 170



Can 210 y 340

Los pies de las figuras de la cantiga 280, no entran en este tipo de patrones de las figuras de pie, sino de las sentadas, al mirar sus pies, conjuntamente, hacia derecha e izquierda enfrentados. También tiene una característica curiosa en la figura de la derecha, que mantiene la pierna derecha cruzada sobre la izquierda y apoyada en el suelo sobre los dedos.

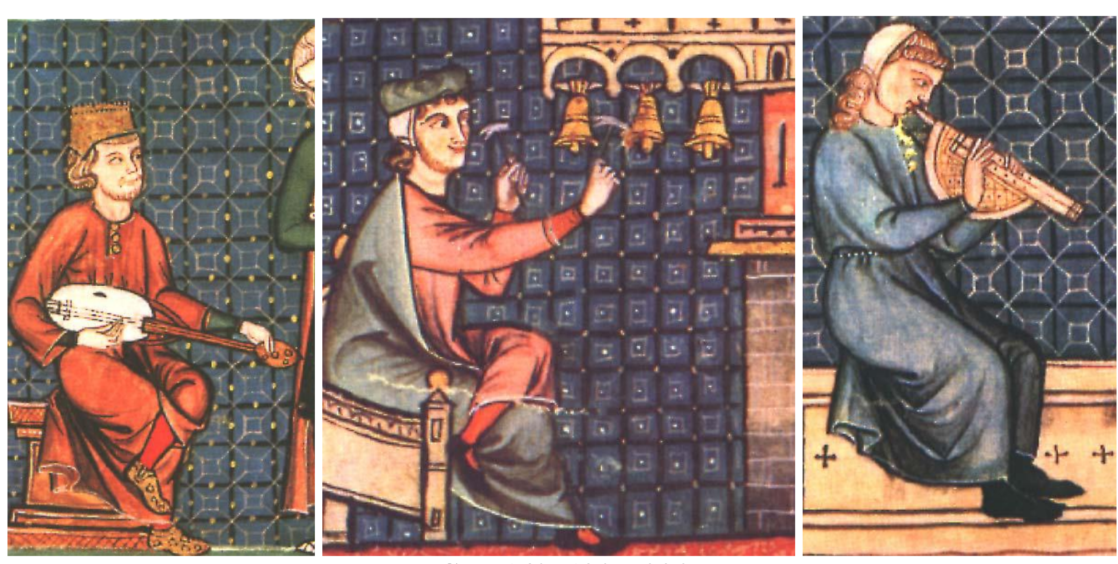


Can 280

El siguiente grupo contiene el patrón de las figuras que están sentadas a la izquierda de las viñetas y sus pies miran hacia el lado derecho. Las vestimentas son largas y llegan, prácticamente, a cubrirles los tobillos. Entre ellas, va una de los músicos de la cantiga 120 del códice Rico, y también incluyo la 62 del mismo códice, que, aunque no se ven sus pies, los instrumentos apuntan en la misma dirección.



Can 40, 60, y 62 y 120 del códice Rico



Can 140, 180 y 220



Can 380 y 400

El siguiente grupo contiene el patrón contrario al anterior, figuras que están sentadas a la derecha de las viñetas y sus pies miran hacia el lado izquierdo. La 310 contiene un detalle único, y es que el cuerpo se sienta sobre su pierna derecha, además de estar descalza.



Can 40, 230, 250 y 310

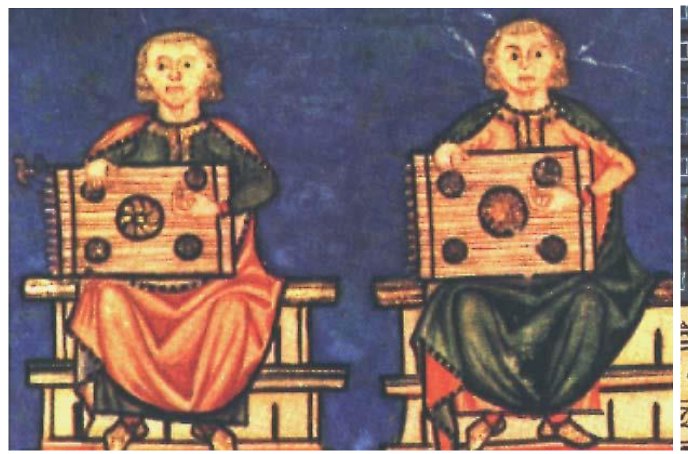


Can 320, 330 y 380

Y, por último, nos encontramos con un patrón en el que agrupo a las figuras que están sentadas, bien a izquierda o derecha de la viñeta, y tienen los pies en una postura neutra, si acaso, algún pie puede mirar, levemente, en dirección izquierda o derecha, o estar ligeramente adelantado, pero mantienen una posición frontal. Entre ellas, van dos de los músicos de la cantiga 120 del códice Rico.



Can 50, 60 y 70



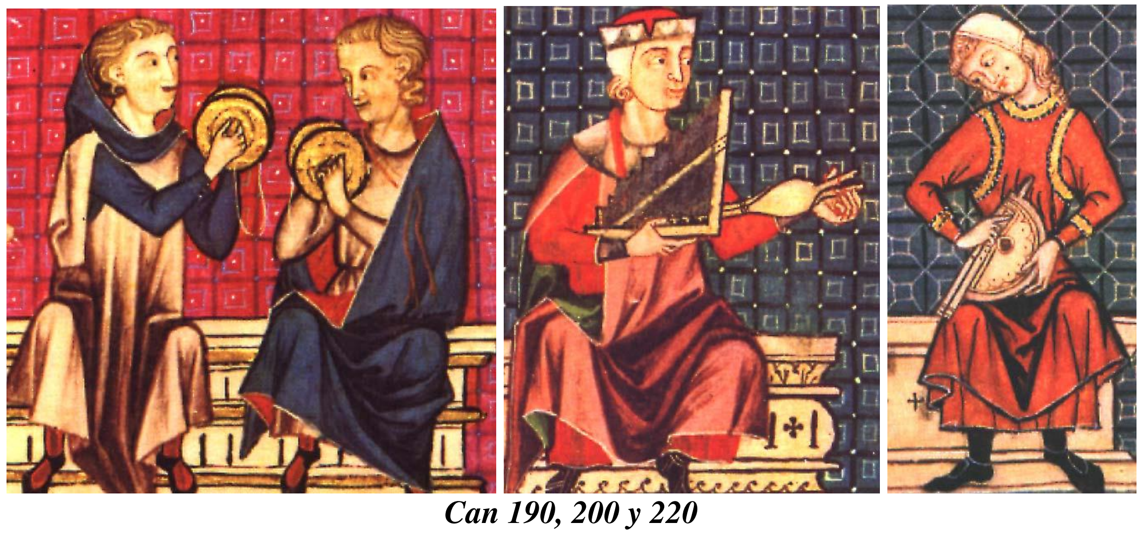

Can 80 y 90




Can 100 y 110




Can 120 códice Rico, y del códice E 160 y 170



Can 190, 200 y 220

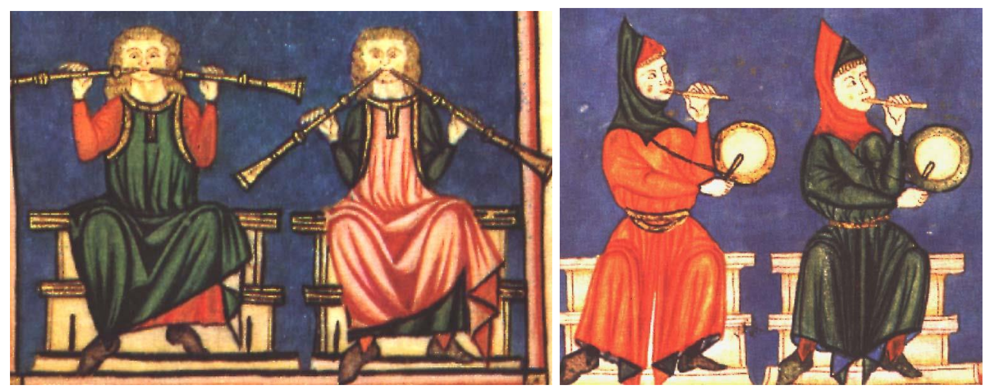


Can 230, 240 y 250



Can 260, 270 y 290


Can 300, 310, 330 y 340


Can 360 y 370


Can 390

Como se puede observar, es posible seguir con claridad unos patrones que, una vez ordenados, nos sirven para ver las diferencias entre las manos que trabajaron en cada una, aun teniendo un mismo patrón en algunas características, y podemos adivinar qué manos distintas participaron en ellas, si tienen algunas peculiaridades que las vinculen y las hagan reconocibles para cada mano, ya que, por ejemplo, no todas las caras o vestimentas tienen la misma calidad de ejecución, las hay muy bien definidas y más toscas. También observamos similitud entre las caras de algunos personajes, que nos hablarían de artistas distintos.

Seguidamente, he realizado otro estudio comparativo sobre los patrones usados en la vestimenta, con el que se conforman las similitudes que nos ayudan a establecer vínculos reales con la figura de la cantiga 350.

PATRONES EN LAS SAYAS DE LOS CÓDICES E Y RICO

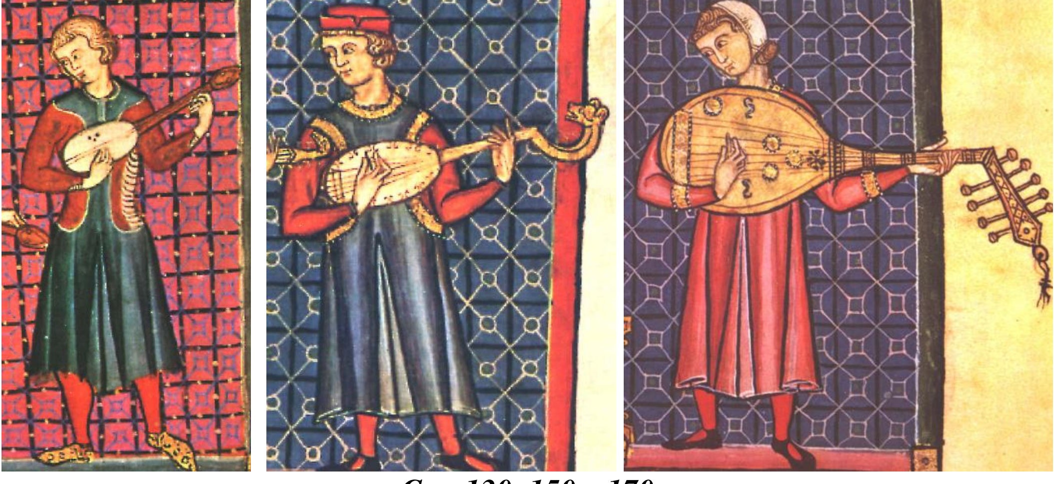
Primeramente, agrupo las figuras que están de pie y que tienen más definición en los pliegues de las sayas, sobre todo en su parte inferior, en la que, en algunas, se aprecia una clara especie de abertura o división central en dos.



Can 1 y 10



Can 20, 30 y 120



Can 130, 150 y 170

El siguiente, sería un subgrupo del anterior, en el que se adivina la abertura o división central que queda oculta bien por el uso de otro color, como en el caso del 280, o por llevar colgando un cíngulo del que pende un arma, o los instrumentos tapan esa zona. Aunque con peor definición meto en este subgrupo la 340, al tener un cíngulo colgando y un arma. Los tocados de la 280, haciendo un efecto de transparencias, son como los de la 90.

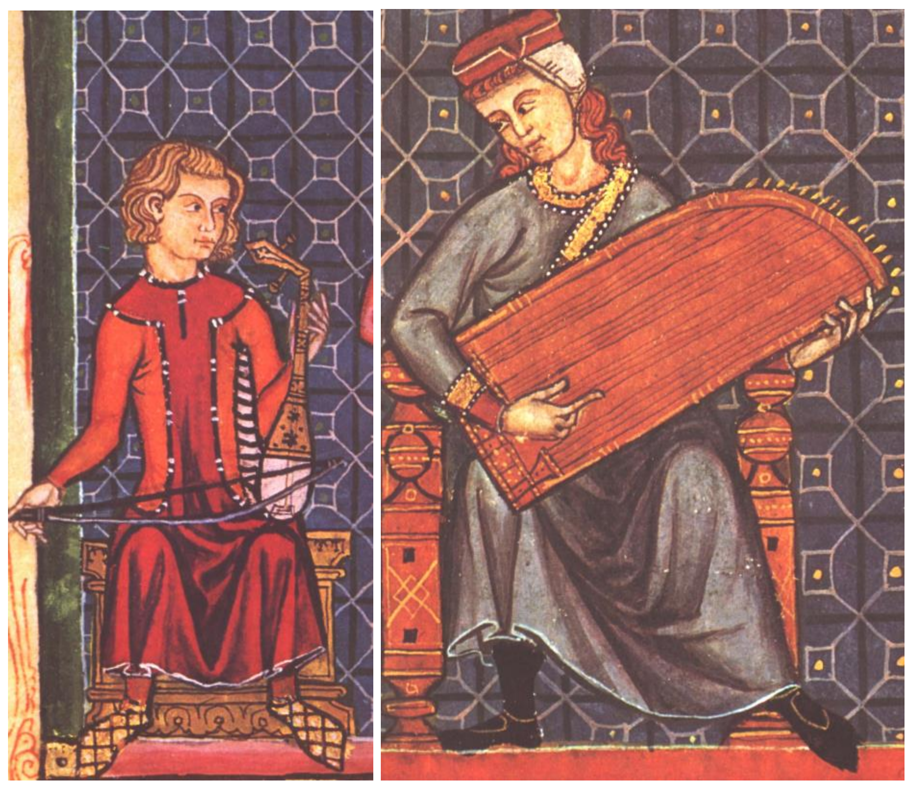


Can 210 y 280



Can 120, 140 y 340

Otro grupo lo formarían las figuras sentadas, entre las que también es posible observar distinta calidad de ejecución en las texturas y los pliegues de las telas. Primeramente, muestro las que considero más definidas, incluidas sus caras, y posteriormente, muestro posibles subgrupos entre las figuras sentadas que tienen pliegues y otras características comunes en los sayos.



Can 170 y 290



Can 320

Este subgrupo que viene a continuación, contiene las miniaturas que figuran en el códice Rico ilustrando las cantigas 62 y 120. Aunque se repita algún tipo de patrón corporal o postural, parecen manos distintas a las que trabajaron en el códice E, sobre todo por las texturas de las vestimentas y la definición de las caras.



Códice Rico 62 y 120

En este subgrupo siguiente, se pueden observar en las vestimentas unos pliegues centrales, o abertura que las divide en dos.



Can 90 y 190



Can 260, 270 y 310

En este subgrupo de figuras siguiente, que están sentadas, se nota como los pliegues de los sayos marcan los muslos, y en otras figuras, algunas a su lado, los pliegues forman como una especie de V muy clara, algunas de mejor factura que otras.

La figura sentada de la 170, podría pertenecer a este grupo también, por su pliegue central en V, pero la buena definición del conjunto, y sobre todo la cara, hace ver otra mano distinta, por eso la incluí en el grupo de más arriba. La figura de la derecha de la 90, también entraría en el grupo de los pliegues en V, pero, en conjunto, parece entrar mejor en el que la he ordenado.

Incluyo en este subgrupo la 310, debido a su postura única y el resalte del muslo, y por su cara, mui similar a la de la danzarina de la 330. Así mismo, la 140 presenta un muslo marcado y un cruce de piernas, como la 180.

La vestimenta de la 300 parece tener un definición y textura similar a la 290, pero las caras son casi iguales a 250 y otras de este subgrupo.

La 330 entra en este subgrupo, pero su definición es más tosca, y las caras, tocados y vestimentas distintas, serían de la mano de otro autor. La figura de la derecha de la 340, tiene una definición muy tosca tanto del pliegue en V como del total de la miniatura. También la 100 y la 200 tienen una definición más tosca en los pliegues.



Can 40 y 220



Can 230 y 240



Can 250 y 330



Can 300 y 340



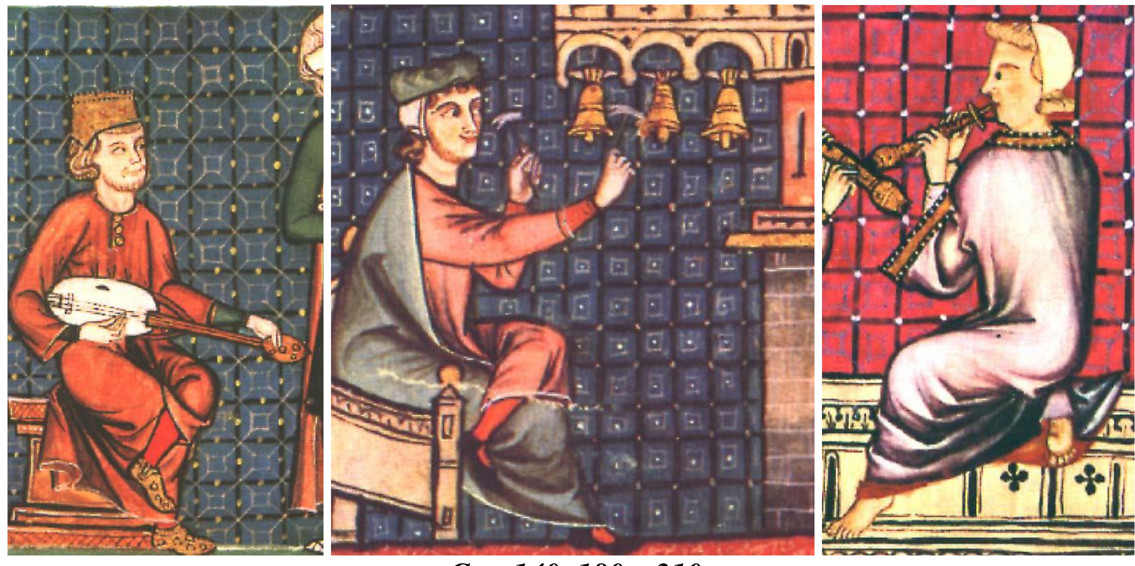
Can 50 y 110



Can 160



Can 100 y 200



Can 140, 180 y 310

Otro subgrupo en el que parece que se puede establecer relaciones, sería por las características de cómo se ciñen los vestidos a las rodillas, además de la singularidad de las caras, con muy poca definición. La figura de la izquierda de la 60 podría entrar también en el grupo anterior, por el muslo marcado y la pierna cruzada, pero en su totalidad, corresponde mejor a este subgrupo.

La 370 entra en este subgrupo por la singularidad de la abertura central inferior, muy similar a la de la derecha de la 60.



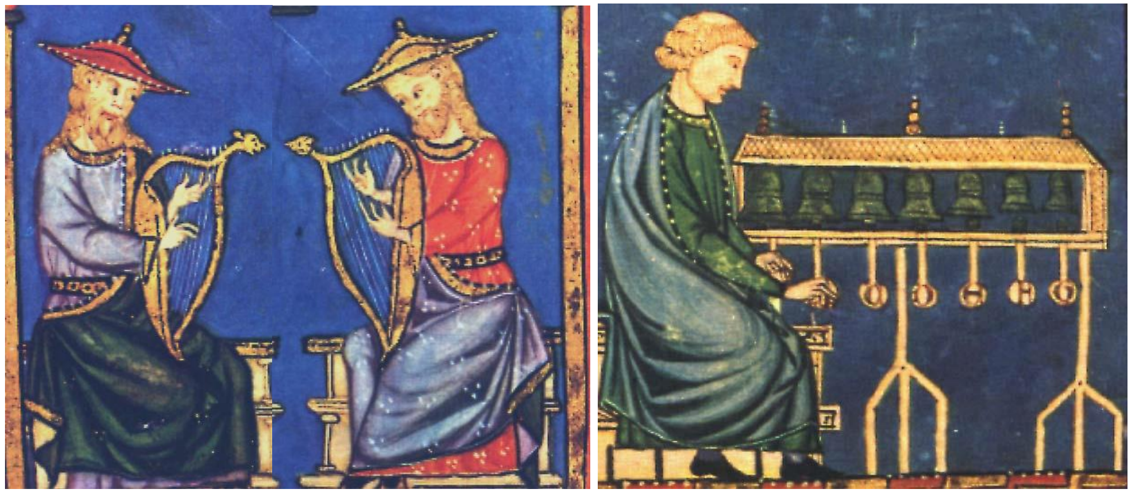

Can 60 y 70




Can 80 y 360




Can 370 y 390



Can 380 y 400

Como se puede observar, es posible seguir con claridad unos patrones que, una vez ordenados, nos sirven para ver las diferencias entre la manos que trabajaron en cada una, aun teniendo un mismo patrón en algunas características, y, si tienen algunas peculiaridades que las vinculen y las hagan reconocibles para cada mano, podemos conjeturar sobre qué manos distintas participaron en ellas, ya que, por ejemplo, no todas las caras o vestimentas tienen la misma calidad de ejecución, las hay más definidas y más toscas. También observamos similitud entre las caras de algunos personajes en diferentes grupos y subgrupos, lo que nos hablarían de artistas o especialistas distintos, y hasta la posibilidad de representar alguna persona real.

Con esta ordenación o codificación de información, podemos observar que la cantiga 350 contiene varios patrones que se relacionan con otras miniaturas, como por ejemplo, el corporal entre las figuras que están levantadas y la posición de sus pies, que está presente en las cantigas iniciales del códice Rico y E, la 194 del códice Rico y las de las 10, 20, 30, 120, 130, 150, del E, además de las que hacen el efecto espejo, la 140, 170, 210 y 340.

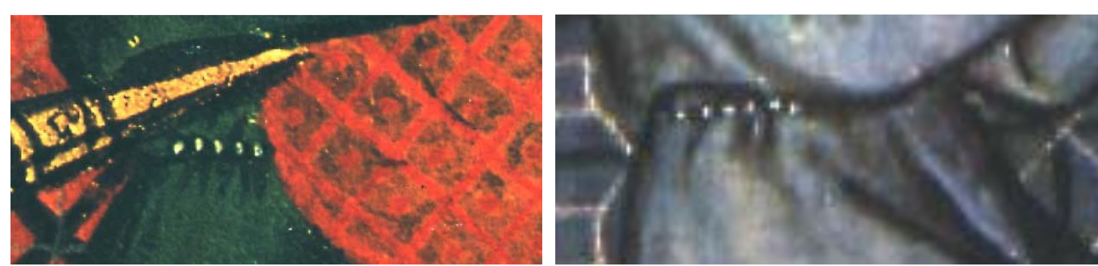
Como decía al principio del artículo, la colocación del fuelle de la gaita está a su lado derecho, como para un zurdo, mientras la disposición de las manos es la de un diestro. Esta posición para diestros en instrumentos de viento se puede encontrar solamente en las 230, 250, 270 y 310.

Su vestimenta está poco definida y no tiene casi pliegues, se parece solamente a la de la 280. El corte recto del remate de la saya solo se parece al de las 140 y 340. La saya comparte un color verdoso similar a otras muchas figuras, unas 13.

El tipo de tocado y peinado, bien definido, se parece a los de las 62 del códice Rico y a las de las 170, 220, 230, 240, 250, 290 y 320.

En cuanto a la definición de la cara y sus formas, a las que más se me parece, es a las de las 30, 130, 150, 170, 290 y 320. Un detalle que también la distingue, es su postura mirando hacia lo alto, como la de las figuras que tocan las trompas o añafiles de la ilustración 62 del códice Rico, y algunas del E, como las de las 270, 280, 320 y 370, aunque no tan pronunciadas como ella.

A su cintura, lleva un cíngulo dibujado con pequeños puntos blancos, que es un sencillo detalle que solamente se repite en la figura de la izquierda de la 220, y parece vincular su autoría.



Detalles cíngulos cantigas 350 y 220

En cuanto al instrumento y su ornamentación, podemos encontrar, solamente algo un poco parecido, entre los tubos de los instrumentos de viento de las ilustraciones 230 y 250

El instrumento, como decíamos, parece anacrónico al no tener otros datos similares a su contemporaneidad para poder contrastar, sería esperable que aparecieran más ilustraciones anteriores y posteriores, y más datos para poder seguir los desarrollos evolutivos para llegar a esta tipología, que conlleva una aparición muy temprana para sus características, no de los dobles tubos melódicos, que ya estaban bien documentados, sino de los dobles roncones, duplicados hasta 4, y en posiciones hacia arriba y al costado, algo que, de momento, no se ha vuelto a encontrar ni en la iconografía ni en la tradición, además de su posible separación en tres partes.

Los roncones orientados hacia abajo, integrados con los tubos melódicos también tiene un recorrido conocido, pero los roncones hacia arriba se hacen más presentes en la iconografía a finales del siglo 15 y ya en el 16, sobre todo en el norte europeo, y esto es lo que más llama la atención cuando nos acercamos a esta iconografía de la cantiga 350.

Tras esta exposición y análisis, parece entonces que la figura 350 contiene varios elementos y patrones que la vinculan a otras miniaturas del códice E, incluso del Rico, y la hacen contemporánea de las mismas, por lo que la gaita que porta se dataría en la cronología propuesta para los códices, entre 1282 y 1284, y en este caso, como todos los instrumentos llevan un proceso de elaboración y desarrollo, podría ser anterior.